

## EL «CORTE» COMO CONCEPTO OPERATIVO DE PERMANENCIA EN EL ARTE, LA ARQUITECTURA Y EL PATRIMONIO CONSTRUIDO. LUZ, ESPACIO, MATERIA Y MEMORIA

Mario Fernández González  
Universidad Politécnica de Cataluña  
<https://orcid.org/0000-0002-5284-4278>  
m.fernandez@upc.edu

**Cómo citar este artículo/Citation:** Mario Fernández González (2021). El «corte» como concepto operativo de permanencia en el arte, la arquitectura y el patrimonio construido. Luz, espacio, materia y memoria. *Arbor*, 197(801): a616. <https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801006>

Recibido: 13 abril 2020. Aceptado: 30 abril 2021.  
Publicado: 9 diciembre 2021

**RESUMEN:** La ideación artística y arquitectónica está en gran medida configurada a partir de un concepto o metáfora que rige los diseños como síntesis de nuestro pensamiento y que, posteriormente, se ve confrontada con el lugar, creando con ello una cierta tensión entre paisaje e intervención proyectual.

Este artículo explora el concepto de «corte» de Sverre Fehn (1997), tomado como elemento simbólico de resistencia ligado al tiempo, al lugar y a la memoria, como idea generatriz, basada en analogías conceptuales que el artista aplicaba en sus proyectos.

Así, un simple gesto, una grieta, una hendidura o incluso un vacío en el terreno, es tomado como memoria pues, de algún modo, configura la idea del lugar que recorremos con la mirada y remite al testimonio de otro tiempo mientras lo experimentamos en diálogo permanente con el paisaje en el que se inscribe. Se crea así una relación intensa entre luz, espacio, materia y memoria con el horizonte paisajístico, como límite de la obra.

Este artículo realiza un recorrido por diferentes obras artísticas, arquitectónicas e incluso patrimoniales. Su denominador común es el concepto «corte», un elemento de permanencia que facilita una lectura integradora desde el proyecto, en un intento por cruzar e, incluso, vincular el lenguaje empleado entre las disciplinas para diluir las fronteras, traspasar los límites, recobrar la memoria y establecer, como diría Rosalind Krauss (1985), un nuevo «territorio expandido».

**PALABRAS CLAVE:** «corte», permanencia, luz, espacio, materia, memoria, paisaje, horizonte, lugar

## THE «CUT» AS AN OPERATIVE CONCEPT OF PERMANENCE IN ART, ARCHITECTURE AND BUILT HERITAGE. LIGHT, SPACE, MATTER AND MEMORY

**Copyright:** © 2021 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)*.

**ABSTRACT:** Artistic and architectural ideation is, to a large extent, configured from a concept or metaphor that rules over our designs as a synthesis of our thinking and which later is confronted with the place, thereby creating a certain tension between landscape and intervention of the project.

This article explores Sverre Fehn's concept of the "cut", taken as a symbolic element of resistance linked to time, place, and memory as a generative idea, based on conceptual analogies applied in his projects.

Thus, a simple gesture, a crack, a cleft, or even a void in the ground is taken as a memory that somehow configures the idea of the place we travel through with our gaze, and refers us to the testimony of another time as we experience it in permanent dialogue with the landscape in which it is inscribed, creating an intense relationship between light, space, matter, and memory, with the landscape horizon as the limit of the work.

This article takes a tour through different artistic, architectural and even heritage works. Their common denominator is the concept of "cut", an element of permanence that facilitates an integrating reading from the project, in an attempt to cross and even link the language used between disciplines in order to dilute borders, cross boundaries, recover memory and establish, as Rosalind Krauss (1985) would say, a new "expanded territory".

**KEYWORDS:** "cut", permanence, light, space, matter, memory, landscape, horizon, place.

«Somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos, sin memoria no existimos y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir» (Saramago, 2002).

En abril de 1994, Sverre Fehn impartió una de sus últimas conferencias en el *Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT): The Skin, the Cut, & the Bandage* (Fehn y Hopkins, 1997). En ella analizaba su obra usando estos tres conceptos como herramientas operativas de ideación y creatividad proyectual:

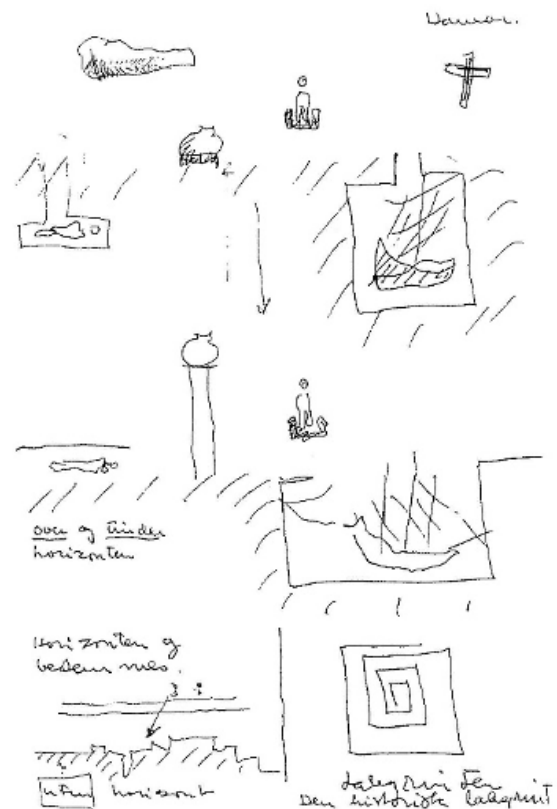
«la Piel, (...) el Corte, codificado en las grietas del terreno, por cuyas profundidades se cuele el tiempo y la memoria; y la Venda, (...) que devuelve el significado perdido al lugar. (...), los tres argumentos Piel, Corte y Venda simbolizan recursos proyectuales basados en figuras retóricas, especialmente analogías y metáforas, aplicadas a la arquitectura» (Rincón Borrego, 2014:1113)

A través de la piel, el corte y la venda, Sverre Fehn tejía y ponía en evidencia un lenguaje que posteriormente utilizó para transformar y ordenar sus ideas, plasmadas en sus dibujos, como una herramienta operativa de reflexión e imaginación que poco a poco adquiere «fielmente la imagen imprecisa de mi cabeza» (Per Olaf y Fehn, 2009: 176). Fehn trataba así de interiorizar una mirada sensible al paisaje, atenta al entorno y a la memoria, para configurar el lugar en comunión y diálogo con la naturaleza y su horizonte. De esta manera, entabla una relación de fuerza entrelazando idea-concepto, lenguaje y proyecto en relación con el paisaje, poniendo en evidencia el respeto y el diálogo que traba con la naturaleza. Así, «la tensión entre lo que colocas encima de la tierra y la tierra misma, la topografía del paisaje, crea tu arquitectura» (Per Olaf and Fehn, 2009: 27). Para Fehn, la ideación de la arquitectura, tomada como concepto o metáfora que rige los diseños, se ve *confrontada* con naturaleza, intentando crear siempre una cierta tensión entre la naturaleza y proyecto porque «la arquitectura gana legibilidad y los arquitectos descubren la historia que tienen que contar» (Lavalou, 1993: 84).

En el concurso para el museo Wasa en Estocolmo (1982), Fehn utilizó el concepto «corte» como metáfora de grieta, hendidura o vacío en el terreno, donde el tiempo y la memoria remiten a un hecho histórico que relata el hundimiento del navío Wasa. En su propuesta denominada *Incisión*, exploraba a la idea de lugar, ofreciendo un nuevo espacio al barco, que permanece

vivo entre la memoria y la vida a través de una mirada donde la presencia del objeto remite al testimonio de otro tiempo, mientras se recorre el lugar «en torno a las cosas muertas» (Norri and Kärkkäinen, 1992).

**Figura 1.** Croquis explicativo de *Incisión* para el concurso del museo Wasa de Sverre Fehn. Fuente: Sverre Fehn (1999: 42)



Para Fehn el lugar apropiado para el barco era el mar. Por ello, para el concurso propuso un corte en el terreno, un museo enterrado bajo el mar, donde situaba el barco, de gran volumen, en el centro de la escena iluminado cenitalmente por lucernarios. Una rampa recorría perimetralmente el espacio y descendía en vertical, alrededor del velero. Planteaba así, un espacio expositivo a diferentes cotas, donde el recorrido formaba parte indivisible del objeto expuesto.

«... se ha seccionado la superficie de la tierra y concebido espacios sin sombra. En mi proyecto para el museo Wasa, la embarcación y el escenario de la muerte de los hombres y sus objetos continúan su viaje bajo el horizonte» (Per Olaf and Fehn, 2009: 110).

Mediante el concepto de «corte», Sverre Fehn recobraba la memoria del naufragio como forma de permanencia, devolviendo al navío, en sentido simbólico, al lugar al que pertenecía, bajo las aguas del mar; un lugar del que había sido sustraído, hundiendo el museo a modo de trinchera en la tierra, evocando su memoria y su tránsito en el tiempo.

Uno de los proyectos de Fehn, no construidos, que mejor expresa esta idea es el proyecto que elaboró para el Museo Minero de Røros, entre 1979 y 1980. El proyecto se configuraba linealmente en un puente en forma de barco que atravesaba un gran corte en el terreno por el que discurría el río. El edificio-puente se posicionaba perpendicularmente al curso del río, donde su estructura parece la columna vertebral fosilizada de un reptil que remite a la memoria de lo que fue. Las costillas estructurales, bien seriadas y protagonistas del *puente*, parecen las cuerdas del esqueleto o bien la estructura de un barco, que recuerda aquí, pero en realidad en toda la obra de Fehn, a aquella definición de Louis Kahn (2003: 17), según la cual, la estructura y la luz poseen una función generadora de espacio. Además, la estructura se configura como el principal argumento expresivo y esencial que articula todo el proyecto, insertando y matizando la luz en todo el recorrido. Fehn declaraba:

«La estructura es mi modo de expresión, es como un lenguaje, como cuando un poeta debe eliminar lo excesivo para mostrar la esencia. Si una narración, que podemos llamar arquitectura, no tiene estructura, carece de significado. La arquitectura también tiene algo de irracional, sí, pero una idea irracional debe estar basada en una estructura racional» (Steen, 1997: 211)

De nuevo, el proyecto se configuraba como un proceso de sutura y restitución sobre el vacío en busca de la permanencia (Millán Gómez, 2018a: 143) de lugares que, en algún momento, albergaron esa memoria que Fehn pretendía rehabilitar a partir de la organización espacial seriada de su arquitectura.

La arquitectura se configura como yuxtaposición del programa arquitectónico a la preexistencia del pasado, a la que Fehn da respuesta (como se aprecia en la arquitectura de sus propios museos); pero no como una aceptación incondicional del pasado, ni siquiera de la propia naturaleza, sino como una «confrontación» donde la arquitectura, en su artificialidad proyectual, puede complementarse con la naturaleza

del lugar, a modo de palimpsesto, a partir de la observación del pasado; y donde la oposición entre lo preexistente y lo proyectado permite un encuentro, un encaje entre ambos que va más allá de la mera adición o superposición de elementos. «El mismo S. Fehn define la correspondencia entre sus edificios y su implantación en la naturaleza como una confrontación: una confrontación que no debe entenderse como violencia o negación, sino como una oposición significativa en la que la construcción y la naturaleza se unen dialécticamente en una totalidad que es algo más que la suma de las partes» (Norberg-Schulz y Postiglione, 1997: 44)

Fehn utiliza el pasado y la naturaleza del lugar como elementos de lectura y reflexión de su propio contexto, con el que *confronta* sus ideas para determinar las posibilidades de su arquitectura y su concreción proyectual, «encauzando la reconsideración de las preexistencias» (Millán Gómez, 2018b:24). Para Fehn, el programa debe contemplar los condicionantes del lugar –la topografía, las excavaciones o el arbolado–, aportando pautas en el proceso creativo que generen tensión y confrontación «ponderando los límites de su desencuentro» (Millán Gómez, 2018b:24), no para someter a la naturaleza o preservarla, sino más bien para ponerla en valor y hacerla visible en la configuración del *genius loci*.

## EL CORTE Y EL LAND ART

Si hay un movimiento artístico próximo a la arquitectura y la obra civil ese fue el Land Art. Sus artistas, trabajaron la conexión con el paisaje influidos e influidas por monumentos prehistóricos como Stonehenge, el Templo de Karnak o las líneas de Nazca; que poseen una gran escala y dimensiones poco comunes a las esculturas exhibidas hasta ese momento por los museos.

Michael Heizer experimentó estos paisajes que, a la postre, le servirían para proyectar sus obras en el desierto en íntima conexión con el pasado. Se especializó en realizar grandes «cortes» en la superficie del desierto, asumiendo de antemano el carácter efímero de sus obras. Consciente de ello explicaba que «a medida que lo físico se deteriora, prolifera lo abstracto, intercambiando puntos de vista» (Heizer, 1969: 32-39). Sus primeros «cortes» o excavaciones transformaban el territorio del desierto. Heizer creaba obras carentes de materialidad, como refleja la serie *Nine Nevada Depressions* que realizó en 1968, antes de la exposición *Earthworks* de ese mismo año.

**Figura 2.** Desplazamiento de la roca durante la génesis de la obra *Displaced/Replaced Mass 1:1*, de Michael Heizer, 1969. Fuente: Genaro Celant y Michael Heizer (1996: 163)



Su principal interés se centraba en explorar la correlación espacial lleno-vacío en relación directa con el horizonte paisajístico, tomado como límite de la obra. La obra quedaba así unida a la transformación y al deterioro gradual a través del tiempo, como proceso natural: el medio, el lago y el desierto, acabaría borrando las huellas de su intervención en el paisaje.

Posteriormente, Heizer dio un paso más allá, experimentando con el espacio vacío generado y su relación con la masa extraída del suelo y el lugar natural. Un ejemplo es su obra *Displaced/Replaced Mass* (1969). En ella, el artista, vació un espacio rectangular de terreno donde posteriormente situó, en su interior, una roca de grandes dimensiones que trasladó desde High Sierra (California). Rememoraba así antiguos monumentos prehistóricos como el conjunto megalítico de *Stonehenge* en Reino Unido, el menhir de *Champ-Dolent* en la Bretaña Francesa o los *Moais* de la isla de Pascua, gigantescas masas de piedras que fueron extraídas del terreno para posteriormente volver a ser emplazadas e instaladas en otros paisajes carentes de ellas, lo que nos remite a procesos propios de la Ingeniería Civil.

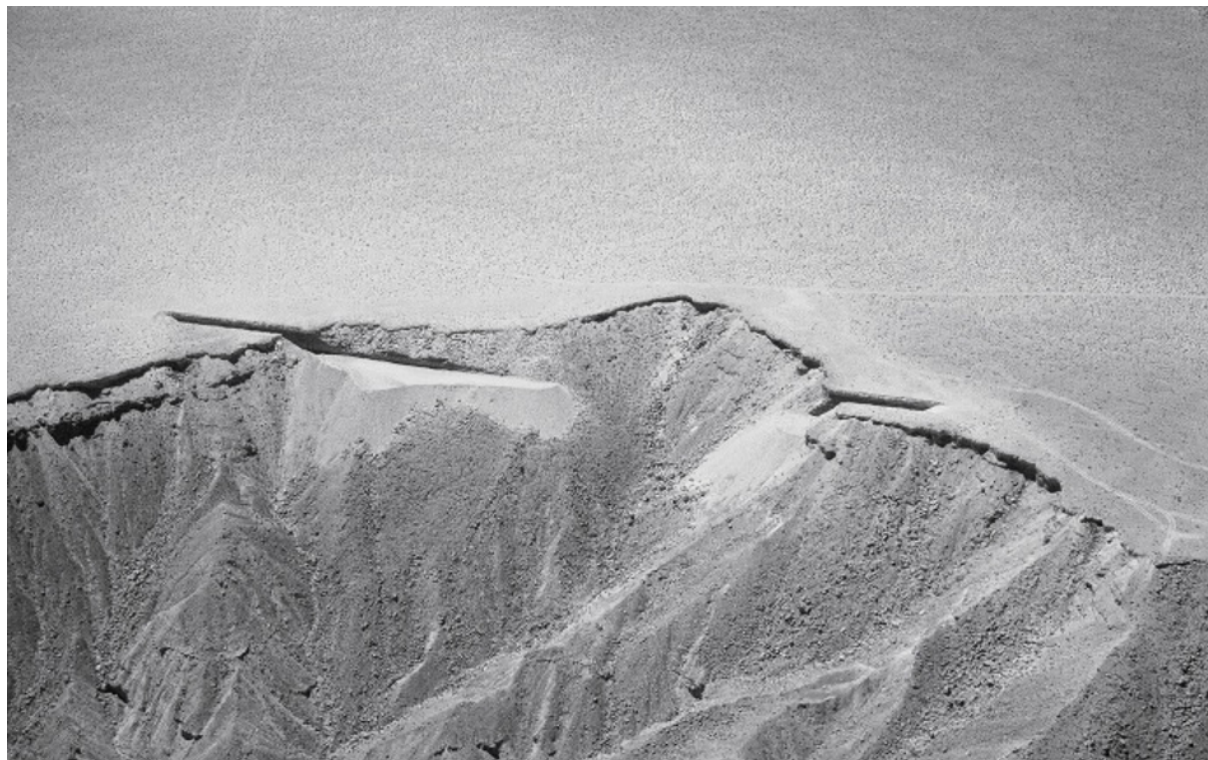
*Double Negative* (1969-70), fue otra de las grandes y geniales obras de Heizer. Realizada en la meseta del río Virgin, cerca de Overton, Nevada, esta obra refleja claramente la idea de «corte» de Fehn,

**Figura 3.** Vista de la aérea de *Displaced/Replaced Mass 1:1* de Michael Heizer (1969) terminada observada por una mujer. Fuente: Ángel Martínez García-Posada (2009: 30)





**Figura 4.** Fotografía aérea de la obra *Double Negative* de Michael Heizer en Overton, Nevada (1969-1970), donde se aprecia, claramente, la idea de «corte» entre la meseta y el barranco. Fuente: Ben Tufnell (2006: 47). También disponible en: <http://www.ampersandla.com/soil-of-creation-michael-heizers-double-negative/>.



asociada a un lenguaje conceptual rico en connotaciones vistas y empleadas en los proyectos de arquitectura e ingeniería. Su forma final, consiste en una línea de corte en el terreno en dirección norte-sur, a modo de gigantesca trinchera excavada entre el límite de la coronación de la meseta y el inicio de las cárcavas erosionadas por la acción del agua en el terreno; sus extremos penetran en las capas geológicas. Esta enorme zanja prismática puede recorrerse desde el interior, a la vez que es visible a vista de pájaro. Esta obra lineal, más propia de la ingeniería civil, excavada y terraplenada sobre el barranco en dualidad asimétrica, muestra una continuidad visual entre las dos partes y, a la vez, una discontinuidad que se manifiesta en el recorrido interior de la misma, dado que el barranco se abre paso impidiendo su continuidad.

De esta manera, este «corte» incide en la relación dual entre lleno-vacío, positivo-negativo y adición-sustracción y en otros conceptos como la simetría, la superposición, la linealidad y la duplicación, que forman parte de un lenguaje cuyo vocabulario

contribuye a la unidad formal del conjunto. Algunos críticos como el arquitecto Javier Maderuelo, van incluso más allá cuando hablan de la pérdida del centro de la propia escultura dado que es un punto *suspendido en el vacío* y no accesible en la propia obra. «*Double Negative*, declara la excentricidad de la posición que ocupamos respecto a nuestros centros físicos y psicológicos, ya que tenemos que mirar al otro lado del barranco para ver, como a través de un espejo, el espacio que ocupa» (Maderuelo, 1990: 64). Las esculturas de Michael Heizer ponen de manifiesto y, a la vez, dejan patente que es posible construir con el vacío, es decir, transformar la idea funcional del sólido-masa de la escultura tradicional, en vacío-espacio, para experimentarlo como *sustancia material*. Es algo similar a las *arquitecturas* excavadas como la iglesia Bieta Ghiorghis (Iglesia de San Jorge), realizada en el siglo XIII d.C. en el Valle de Lalibela (Etiopía), el santuario de Al Khazneh en el enclave arqueológico de Petra del siglo I a.C., en Jordania, o los dos budas del siglo V-VI d. C excavados en la roca del Valle de Bamiyán, en Afganistan (Tiberghien, 2012: 65–67). Estos monumentos fueron

configurados a base de conformar el vacío, pues sus artesanos y artesanas excavaron en la roca y dieron forma a un vacío que dejaba en su interior una construcción monolítica, que posteriormente modelaron para hacerla funcional. Como sucede con estas arquitecturas excavadas en la roca:

«Las obras “paisaje” de Heizer (...), presentan el vacío y la materia como partes necesarias de una misma unidad que está estrechamente vinculada con el lugar natural. La unidad lleno-vacío que aparece en todas estas obras presenta a la contemplación los aspectos correlativos del ser que el logos sólo puede concebir cuando une forzosamente términos opuestos, llámense “vacuidad-plenitud”, “vida-muerte” o “instante-eternidad”. Los vacíos de sus obras nos desvelan ese algo “otro”, correlativo al mundo material, que se resiste a ser concebido por la lógica; hacen presente el espíritu de un modo análogo a cómo lo debieron presentar, en la prehistoria, las piedras alzadas y los monumentos megalíticos» (De Prada Pérez de Azpeitia, 2003: 65)

Las obras de Heizer transitan a través del «corte» por estas dualidades. Son creaciones, que representan de forma visible y palpable una recreación de un pasado reflejado en la obra del presente como elemento de resistencia que nos hablan de la memoria de culturas pretéritas que siempre han estado ahí, y que nos *desvelan ese algo, esa sustancia material* incluida en el *todo* Gestáltico que unifica la obra con el contexto.

#### UN «CORTE» PARA DECONSTRUIR LA ARQUITECTURA DESDE EL ARTE.

«Pensemos que todo construir es en sí un habitar. No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan» (Heidegger, Leyte Coello y Adrián, 2015: 19).

Sin duda Gordon Matta-Clark habitaba de algún modo sus obras. Su corta, intensa e impactante carrera artística vino en gran medida determinada por los cortes que realizaba en los edificios. Con sus primeros *cortes* a gran escala – *Splitting*, (1974), *Conical Intersect* y *Day’s End, Pier, 52* (1975) –, insistía en el propio cuerpo de la arquitectura a partir de su *destrucción* y deconstrucción. Si rasgaba, recortaba, rompía, despedazaba y extraía fragmentos de los muros con gestos puramente geométricos en sus interven-

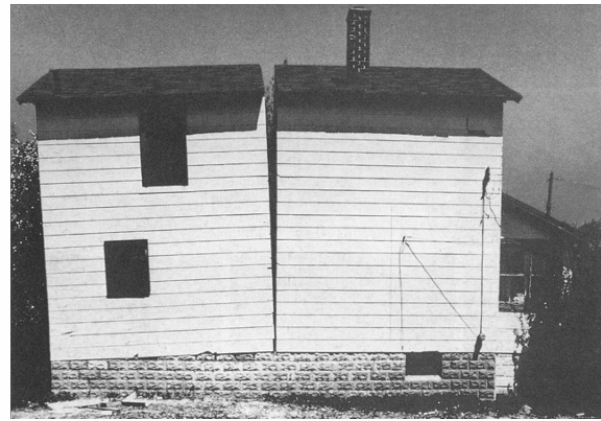
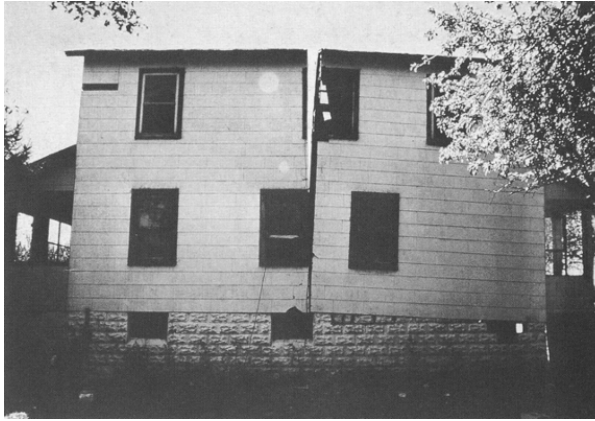
**Figura 5.** Gordon Matta-Clark, motosierra en mano, cortando las capas de hielo en una de sus primeras colaboraciones en la obra *Beebe Lake Ice Cut* de Dennis Oppenheim, 1969. Esta fotografía formó parte de la exposición *Earth Art* del Andrew Dickson White Museum of Art en Ithaca, Nueva York. Fuente: Andrew Dickson White Museum of Art (1969: 60).



ciones sobre los edificios, fue de alguna manera para revelar sus espacios, sus estructuras. Parece como si hubiera querido vaciar la arquitectura para mostrar y dejar patente lo ocultado y negado por tiempo. Así, sus «cortes» fueron grandes gestos con los que pretendía crear una revolución a partir de los procesos propios de la arquitectura y la ingeniería civil, utilizando un lenguaje que debía ser desaprendido, invertido y alterado para mejorar la vida en las ciudades.

Matta-Clark desarrolló su corta vida como artista después de la irrupción del minimalismo, el arte conceptual y el Land Art, inspirándose en todos ellos, pero manteniendo su propia idea y práctica artística en lo que él y otros artistas denominaron «anarqui-

**Figura 6 y 7.** Las fotografías muestran la simple, pero a la vez compleja intervención del artista utilizando la abertura de un corte transversal en toda la altura de la casa. *Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974, edificio situado en el número 332 de Humphrey Street, Englewood, Nueva Jersey, EE.UU. Las fotografías formaron parte de la exposición *Gordon Matta-Clark* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2006. Fuente: Gordon Matta-Clark y Gloria Moure (2006: 146-147).



tectura» (Casanova y Matta-Clark, 1993: 190)<sup>1</sup>; definida como una actitud en contra de la especulación urbanística ligada a la arquitectura y a la política que se hacía de ello, pero también como forma de posicionarse en contra de los límites sociales establecidos por un pensamiento funcionalista, mecanicista y socialmente determinista. Sus «cortes» estaban vinculados al arte conceptual, e incidían sobre la manipulación de la forma y la materia para transformar la sustancia de la obra por medio de acciones y procesos de una idea o concepto, hechos que nos recuerdan al proceso creativo de Joseph Beuys.

Las obras de Matta-Clark son una metáfora y a la vez la intuición de un acto generoso de denuncia. Los *inútiles vacíos* que generaban sus cortes, recortes y sustracciones en los edificios, transformaron una arquitectura institucionalizada en un manifiesto de libertad, reivindicación y resistencia, intentando forzar una salida, una vía de escape que conservase la memoria del lugar. Matta-Clark incidía con sus «cortes» en la denuncia social sobre «la relación inversa entre el desarrollo urbano y el desgaste de los lugares históricos» (Lee, 2000: 117)

«El trabajo con estructuras abandonadas comenzó con mi preocupación por la vida de la ciudad, uno de

cuyos principales efectos secundarios es la metabolización de los edificios antiguos. (...), recordatorio textual de la falacia vigente de la renovación a través de la modernización» (Pincus-Witten y Corbeira, 2000: 117).

Quizá la intervención de Matta-Clark más significativa guiada por sus *cortes* a gran escala, fue *Splitting*, (1974). Esta obra fue el resultado de una complicada intervención sobre un edificio unifamiliar, ubicado en Englewood, un barrio de mayoría negra de Nueva Jersey, que estaba a punto de ser demolido como parte de un proyecto de renovación urbanística. El edificio, de planta rectangular, tenía un semisótano y dos alturas.

La intervención empezó a partir de un simple «corte» transversal que dividió por la mitad el edificio. Este *corte*, realizado con una motosierra y con herramientas manuales, seccionaba todas las superficies estructurales (forjados, tabiquería, escaleras, carpinterías, etc.) y permitía la entrada de luz, que se derramaba en cada una de sus estancias interiores. Con ello, Matta-Clark intentaba vincular su creación artística a la vida cotidiana, denunciando los problemas sociales a través de su obra. Su preocupación por poner de manifiesto lo que había quedado desfasado, obsoleto o improductivo para el sistema, le sirvió para dar visibi-

1 Richard Nonas, en una carta que envió al IVAM en agosto de 1992 argumentaba que: «sabíamos que tenía que ser una especie de nombre “anti”... Pero eso parecía demasiado fácil. Y no teníamos nada claro qué debía ser la última mitad -el aspecto cultural al cual enfrentar el “anti”-... La arquitectura no fue el punto de partida de ninguno de nosotros, ni siquiera para Gordon. Pero pronto nos dimos cuenta, sin embargo, de que podía utilizarse la arquitectura para simbolizar toda la realidad cultural que pretendíamos atacar, y no sólo la propia construcción o “arquitectura”. Ése era el contexto en el que Gordon dio con el término “anarchitecture”. Y eso sugiere, quizá, el sentido que todos le dábamos» (Casanova y Matta-Clark, 1993: 190).



lidad y denunciar problemas urbanísticos en la ciudad, que, lejos de solucionar problemas, arruinaban vidas, barrios y comunidades, borrados de la memoria colectiva, «creando una condición deshumanizada a nivel tanto doméstico como institucional». Matta-Clark plasmaba con grandes gestos radicales a escala arquitectónica su reacción «contra la deformación de los valores (éticos) bajo el disfraz de la modernidad, renovación, planificación urbana» (Wall, 1976: 74-79), como forma de denuncia y compromiso social. Dando visibilidad a estos problemas trataba de entender las personas afectadas, lanzando un grito de resistencia desde el arte como forma de recobrar la memoria de los lugares afectados.

En sus siguientes proyectos, *Day's End*, *Conical Intersect* (1975) y *Office Baroque* (1977), poco a poco sus cortes se vuelven más complejos y arriesgados. Nuevos vacíos a golpe de martillo, motosierra y cincel en edificios abandonados a punto de ser demolidos; grandes residuos tomados como soporte artístico, como escenario, como materia a la que se le practica sin anestesia, una cirugía de guerra como forma de redención. Una sensación dolorosa, desgarradora y dramática por imposición política a punto de desaparecer. El *corte mattaclarkiano* actúa como forma de resistencia y redención artística y conceptual. Sus intervenciones marcan un nuevo lugar a partir de un simple gesto, provocando así un debate que permanecerá en la memoria histórica y social, punteando su prevalencia con su contexto arquitectónico y entorno más inmediato, denunciando «de este modo la intervención de Gordon Matta-Clark podría ser considerada como un comentario de la naturaleza transitoria del ámbito urbano, al tiempo que deja en un segundo plano la violencia implícita en los desplazamientos sociales» (Decter, 1991: 104), lanzando un grito a la sociedad y cuestionando de este modo la gestión y la planificación política de la vida y la condición humana en las ciudades.

### PATRIMONIO HISTÓRICO Y «CORTE» COMO MEMORIA Y LUGAR

El legado conceptual del «corte» *mattaclarkiano* puede verse en arquitectos contemporáneos como *Rem Koolhaas* (Tallón Iglesias, 2015)<sup>2</sup>. De vez en cuando, la contemporaneidad artística sorprende con esa

pequeña chispa que ilumina y deja entrever y percibir, a través de la idea que subyace en el proyecto, una irrefutable conceptualización artística que se incorpora a ciertos edificios de nuestro patrimonio histórico. Edificios que intentamos recuperar para comprender en el presente nuestro pasado patrimonial ligado a la arquitectura y al arte, antes de que el olvido los arrinconara para siempre sin que se puedan encontrar las claves de nuestro pasado histórico.

Un claro ejemplo de ello es Bunker 599 que fue objeto de intervención en el año 2010.

El enorme búnker de hormigón armado formaba parte de la línea de defensa militar holandesa *New Dutch Waterline (NDW)*. Su existencia activa se prolongó entre 1815 y 1940 y tuvo como propósito proteger el territorio holandés de la invasión enemiga. El bunker estaba situado en una línea fluvial que transcurría a lo largo de un territorio de más de 80 km, junto otros 700 bunkers que se han preservado hasta nuestros días.

El *Bunker 599* se conservó prácticamente intacto hasta 2010, cuando fue objeto de intervención por el artista Erick de Lyon (Atelier Lyon) y el estudio Rietveld Landscape (RAAAF). Esta intervención llevaba incrustada en su ADN la idea del *corte mattaclarkiano*, al proponer la bisección de esta fortificación, metafóricamente *indestructible* para mostrar su interior. La intervención es simple, contundente y, a la vez, impactante. Da vida a una parte velada e impenetrable, al abrir el edificio por la mitad mediante dos *cortes* y revelar sus reducidos espacios interiores (hasta ese momento ocultos para los visitantes), mediante un juego sutil entre masa, corte y vaciado. Además, unas escaleras y una pasarela hecha a base de placas de hormigón conducen a los visitantes del *NDW* a través de la sección estructural cortada y vaciada del bunker, hasta un muelle delimitado por dos hileras de postes que se extienden sobre un lago y que marcan la altura máxima de inundabilidad, conectando la intervención al paisaje.

Esta intervención nos recuerda a *Splitting* (1974), (Fig. 8 y 9), en la que Matta-Clark, motosierra en mano, logró cortar a pulso una casa por la mitad, mediante la incisión y el desplazamiento de masa. El carácter irreversible de la intervención, unido a un gesto mínimo,

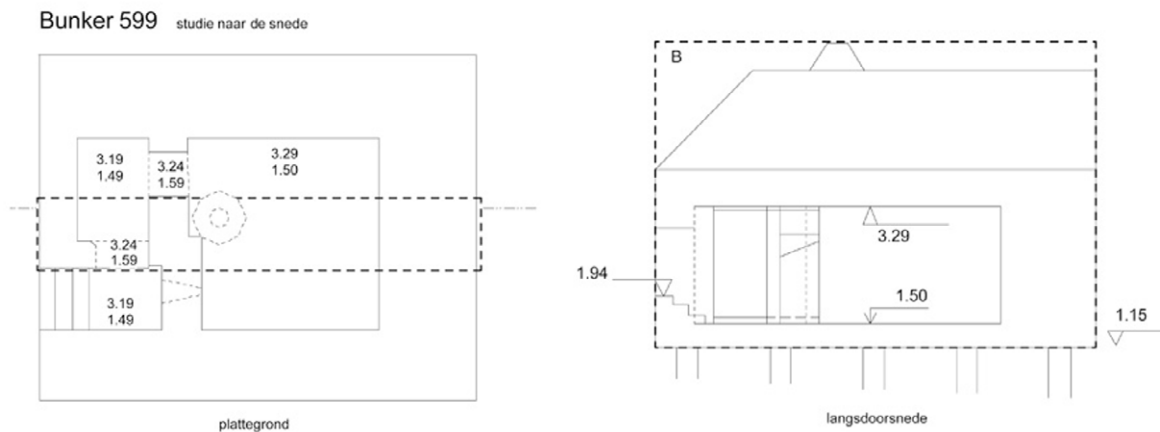
2 Véase la tesis doctoral de José Antonio Tallón Iglesias (2015) donde confronta el lenguaje artístico de Gordon Matta-Clark con la arquitectura de Rem Koolhaas, abordando el concepto de la adición a través de la eliminación como forma de llegar a una "estrategia del vacío" en la configuración proyectual del espacio arquitectónico, construyendo así, una dialéctica entre la obra de Matta-Clark y la práctica arquitectónica de Koolhaas.



**Figuras 8 y 9.** Fotografías que muestran el estado original y el «corte» final del bunker después de la intervención. Autor: Klaas Vermaas “Bunker 599”. Fuente: Design & Concept: RAAAF ([http://www.raaaf.nl/en/projects/7\\_bunker\\_599](http://www.raaaf.nl/en/projects/7_bunker_599)) y Atelier de Lyon, 2010. Diefdijk 5 - Highway A2, Países Bajos, <http://www.delyon.nl/mk.html>.



**Figura 10.** Planos de planta y sección de la intervención de *Bunker 599*. Fuente: Design & Concept: RAAAF ([http://www.raaaf.nl/en/projects/7\\_bunker\\_599](http://www.raaaf.nl/en/projects/7_bunker_599)) y Atelier de Lyon, 2010. Diefdijk 5 - Highway A2, Países Bajos (<http://www.delyon.nl/mk.html>)



y a un proceso efímero, crean un efecto que queda marcado en nuestra memoria que fija y marca el lugar. «La acción solo representó unos minutos en la historia del edificio. Sin embargo, para mí todas esas vidas enjauladas y obligadas a respetar la estructura de estancias diminutas y repletas de obstáculos quedaron repentinamente inundadas por la luz directa del sol» (Matta-Clark y Moure, 2006: 142)<sup>3</sup>. La entrada de luz

en el espacio cautivo inducida a través del corte, forjaron un gran gesto de resistencia creando con ello una revolución artística mediante los procesos propios de la arquitectura en un lenguaje que debía ser desaprendido o invertido. Así, «si Matta-Clark abrió y rompió los edificios fue, entre otras cosas, para descubrir los espacios intermedios anulados por las estructuras opresivas» (Matta-Clark y Moure, 2006: 410).

<sup>3</sup> “Work with abandoned structures” apartado original de Gordon Matta-Clark, a partir de un texto propio mecanografiado de 1975, del catálogo de la exposición “Gordon Matta-Clark” para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, comisariado por Gloria Moure (Matta-Clark y Moure, 2006: 141-142).

Alicia Chester, en su artículo *Bunker 599: A Photographic Monument* establecía ciertos paralelismos de esta obra con *Splitting*. Hablaba del tiempo como elemento efímero en el corte practicado a la casa unifamiliar de Matta-Clark, que desapareció tres meses después, y como elemento permanente en la intervención en el Bunker 599. «*Splitting* puede caracterizarse como referencia a la destrucción y alegorizar la impermanencia e imperfección de la vida doméstica, mientras que el corte perfectamente simétrico en Bunker 599 se caracteriza mejor como un gesto redentor que conmemora la historia del sitio a perpetuidad» (Chester, 2013: 5). En Bunker 599, el visitante, puede detenerse a mirar, abriendo caminos a través de los recuerdos de la guerra hacia un futuro de horizontes temporales más amplios, «en un esfuerzo por rescatar el conocimiento histórico de la oscuridad y reutilizar un paisaje militar obsoleto para el uso actual a través de una estrategia de intervención en lugar de preservación» (Chester, 2013: 20). Sin embargo, aunque *Splitting* ya no sea algo físico debido al carácter efímero de las obras de Gordon, su gesto trascenderá el lenguaje del arte como gesto disruptivo y atemporal y, hoy día, impregna muchas intervenciones de la arquitectura, la ingeniería, y el arte, que indudablemente incorporan una memoria en el proyecto que registra todos estos recuerdos.

Pero *Bunker 599* no solo recoge/está inspirado en el simple gesto del *corte* y vaciado de masa. Al profundizar en el lenguaje, es posible ver en esta obra, otras ideas que maneja Matta-Clark en *Splitting* y M. Heizer en *Displaced/Replaced Mass*.

Quizá lo más llamativo y evidente sea el manejo del corte como un proceso propio de la ingeniería civil, e incluso de la ingeniería de minas, que recuerda al aserrado de grandes bloques pétreos mediante hilo diamantado en las canteras a cielo abierto. El acto de creación en ese elemento militar mediante la *destrucción*, mejor de-construcción, está provocado por dos *cortes* y un vaciado de masa, que divide la estructura del cuerpo pesado y oscuro, conectando interior-exterior, e invirtiendo la relación luz-oscuridad, pues la línea de luz se apropia e *inunda* los espacios interiores, hasta entonces en absoluta

obscuridad, para exponerlos y hacerlos accesibles al visitante. Así, el vaciado de masa provocado por el corte, como ocurre en *Splitting o Double Negative*, fija e inserta elementos de ideación comunes a estas intervenciones y muy presentes (como vemos también en las obras de Sverre Fehn) en la génesis conceptual del espacio arquitectónico. En primer lugar, se genera un nuevo espacio que es capaz de provocar una tensión entre lo excavado, lo cortado (hormigón), y lo insertado (luz). En segundo lugar, es posible impeler el comportamiento de las personas visitantes ante el nuevo espacio que experimentan al recorrerlo. Por último, la propia obra es capaz de dialogar con su contexto, vinculándose con él y estableciendo lazos con su entorno para configurar un lugar vinculado a algo trascendental con evocaciones simbólicas: «la memoria del lugar». Estos elementos claves recuerdan a artistas próximos al Land Art como James Turrell en *Roden Crater* (1979), pero también a arquitectos como Peter Zumthor en las *Termas en Vals* (1994-97) o en la *Bruder Klaus Field Chapel* (2007). Todos ellos utilizan la luz como material escultórico para revelarnos las propiedades físicas y cualidades hápticas y simbólicas de la luz sobre los materiales que emplean.

En *Splitting, Double Negative y Bunker 599*, igual que en otras intervenciones mencionadas, se trabaja con el vaciado, la inserción y las cualidades de los materiales para provocar tensión, para modificar el comportamiento de la persona usuaria ante el nuevo espacio generado y, finalmente, para que dialogue y se vincule a su contexto y su memoria, en lo que Josep Beuys llamaba «transubstanciación», en un proceso de transmisión artístico metafórico y alegórico, donde se producen trasvases de propiedades y significados.

Como elemento anecdótico final, la génesis de tanto *Splitting* como de *Bunker 599* está documentada mediante filmación. A pesar de ser diferentes los medios tecnológicos, algunas tomas y planos guardan ciertas semejanzas y aproximaciones, quizá como aquella «memoria, ... no deliberada» (Siza *et al.*, 2008: 50), que nos recordaba Alvaro Siza, que registra todos esos recuerdos vistos alguna vez... en algún lugar; *Splitting*<sup>4</sup> / *Bunker 599*<sup>5</sup>.

4 La película dirigida por Gordon Matta-Clark, documenta el «corte» que el propio autor realizó en el edificio de Humphrey Street en Englewood, Nueva Jersey durante la génesis de *Splitting*. 10:50 minutos. Electronic Arts Intermix. 1974. Disponible en: <https://vimeo.com/54421147>

5 El video dirigido por Roberto Rizzo muestra la génesis de *Bunker 599* durante la intervención proyectual de Erick de Lyon (Atelier Lyon) y del estudio Rietveld Landscape (RAAAF). 5:28 minutos. Living Picture Film / ART. 2010. Disponible en: <https://www.archdaily.com/462623/video-bunker-599-rietveld-landscape-atelier-de-lyon>

## CONCLUSIONES

Las obras analizadas a través del concepto de «corte» de Fehn, reflejan un lenguaje que dialoga de forma permanente con el paisaje en el que se inscriben, creando una relación entre el tiempo, el espacio y la luz en unión directa con el horizonte paisajístico, que es el límite de las obras. Lo vemos en la arquitectura de Fehn, donde la yuxtaposición entre programa y preexistencias se conectan para dar una respuesta palimpsésica, que permite un encuentro, un encaje entre ambos, que nos vincula inexorablemente con su memoria. También, es posible percibirlo en los artistas del Land Art, donde un objeto o una masa extraída es trasladada y emplazada después a partir de un simple gesto operativo, que hemos visto en nuestras culturas pretéritas, para configurar de nuevo el lugar. De esta manera, el «corte» tomado como concepto simbólico se convierte en un recurso transversal entre disciplinas, empleado como idea generatri, basada en analogías conceptuales, o metafóricas, que se aplican en proyectos en un esfuerzo por resistir, permanecer y recobrar esa memoria casi olvidada.

Las obras analizadas hablan de un lenguaje de dualidades contrapuestas –lleno-vacío, luz-oscuridad, densidad-levedad, etc. – que contribuyen a la unidad del

conjunto a través del «corte» y que, a la vez, recrean un pasado reflejado en la obra del presente, que nos hablan de culturas de otro tiempo y que desvelan *ese algo*, esa *sustancia material* incluida en el *todo* que unifica la obra alineada con su memoria y su contexto, dando sentido al lugar y vinculándose a él como partes de una misma unidad. Así, se establece un diálogo capaz de insinuar y aludir a emociones y sensaciones que evocan resonancias del propio lugar, muy vinculadas con el entorno y reflejadas en el espacio proyectado, que nos remiten a su memoria como forma de permanencia. Este lenguaje, a través del concepto de «corte» denota una reflexión sobre el espacio proyectado, canalizando la mirada como forma de pensar, de entender, de recoger, de envolver y, finalmente, de mostrar el espacio para experimentarlo *encarnando el lugar* a través del recorrido captado por nuestros sentidos, en consonancia con la memoria a la cual nos remite como forma de permanencia, pero a la vez de resistencia frente al paso del tiempo. En definitiva, nos permite, como nos recordaban Martin Heidegger y José Saramago, *re-habitar* y, a la vez, recobrar esa *memoria* sobre nuestro patrimonio a partir de una operativa común entre el arte y la arquitectura que quizás, de forma no deliberada, había quedado en el olvido.

## REFERENCIAS

- Andrew Dickson White Museum of Art (1969). *Earth art*. Ithaca, Nueva York: Office of University Publications Cornell University.
- Casanova, Maria y Matta-Clark, Gordon (1993). *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- Celant, Germano y Heizer, Michael (1996). *Michael Heizer* [published on the occasion of the exhibition held at Fondazione Prada of Milan, 15 December 1996-31 January 1997]. Milan: Fondazione Prada.
- Chester, Alicia (2013). *Bunker 599: A Photographic Monument*. Disponible en: [https://www.academia.edu/5681968/Bunker\\_599\\_A\\_Photographic\\_Monument](https://www.academia.edu/5681968/Bunker_599_A_Photographic_Monument).
- Decter, Joshua (1991). Gordon Matta-Clark. *Arts Magazine*, 65(2): 103–105.
- Fehn, Sverre (1999). Sverre Fehn : above and below the horizon. Tokio: *A+U Archit. Urban*.
- Fehn, Sverre y Hopkins, Michael (1997). The skin, the cut, & the bandage. En: Anderson, S. (ed.). *The Pietro Belluschi Lectures*. Cambridge, Massachusetts: School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology, pp. 1-37 / 72.
- Heidegger, Martin; Leyte Coello, Arturo y Adrián, Jesús (2015). *Construir, habitar, pensar = Bauen, Wohnen, Denken*. Madrid: La Oficina ediciones.
- Heizer, Michael, (1969). *Artforum*. 8 (4): 32–39. <https://doi.org/10.1111/j.1746-1561.1969.tb05068.x>
- Kahn, Louis I. (2003). *Forma y diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Krauss, Rosalind (1985). La escultura en el campo expandido. En: Jean Baudrillard, Jürgen Habermas, Edward Said y otros: *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 59–74.
- Lavalou, Armelle (1993). Au pays des lumières horizontales, un entretien avec Sverre Fehn. *L'Architecture d'aujourd'hui*. 287: 80-124.
- Lee, Pamela M. (2000). Objetos improprios de la modernidad. En: Darío Corbeira. *Construir... o Deconstruir? : Textos Sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 91–132.
- Maderuelo, Javier (1990). *El espacio raptado : interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori España.
- Martínez García-Posada, Ángel (2009). *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave.
- Matta-Clark, Gordon y Moure, Gloria (2006). *Gordon Matta-Clark*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Millán Gómez, Antonio (2018a). Sentidos de Sverre Fehn: ver, anotar, diseñar. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23 (34): 134–147. <https://doi.org/10.4995/ega.2018.10864>
- Millán Gómez, Antonio (2018b). Sverre Fehn: el lugar como soporte. *Revista proyecto, progreso, arquitectura*, 19: 16–35. <https://doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.01>
- Norberg-Schulz, Christian y Postiglione, Gennaro (1997). *Sverre Fehn : works, projects, writings, 1949-1996*. New York: The Monacelli Press.



- Norri, Marja-Riitta y Kärkkäinen, Maija (1992). *Sverre Fehn: the poetry of the straight line*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.
- Per Olaf, Fjeld y Fehn, Sverre (2009). *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*. New York: Monacelli Press.
- Pincus-Witten, Robert y Corbeira, Dario (2000). *Construir... o desconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Prada Pérez de Azpeitia, Manuel de (2002). Componer con vacío. Notas sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura. *Cuaderno de Notas*: 57–84.
- Rincón Borrego, Iván Israel (2014). "The Skin, the Cut, the Bandage". Legado y crítica en Sverre Fehn. En: *Critic|all, I International Conference on Architectural Design & Criticism*. Madrid: ARKRIT Grupo de Investigación de Crítica Arquitectónica, pp. 11–13.
- Saramago, José (2002). *Cuadernos de Lanzarote: (1993-1995)*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Siza, Alvaro; Domingo Santos, Juan; Márquez Cecilia, Fernando y Levene, Richard (2008). *Alvaro Siza, 2001-2008: el sentido de las cosas = the meaning of things*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Steen, Henrik (1997). An interview with the Norwegian architect. *Living Architecture Scandinavia Design*, 15: 211.
- Tallón Iglesias, José Antonio (2015). *Gordon Matta-Clark a través de Rem Koolhaas: Adición a través de eliminación*, [Tesis Doctoral Inédita]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid: Departamento de proyectos arquitectónicos. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=119414>.
- Tiberghien, Gilles A. (2012). *Land Art*. París: Carré.
- Tufnell, Ben (2006). *Land art*. London: Tate Publishing.
- Wall, Donald (1976). Gordon Matta-Clark's building dissections. *Arts Magazine*, 50: 74–79.